

RECENZIJJE, PRIKAZI I INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA — REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS

Alba Scotti: *Transalpine Hintergründe der liturgischen Musikpraxis im mittelalterlichen Patriarchat Aquileia: Untersuchungen zu den Responsoriumstropen*, Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Band 41, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2006, 378 str., ISBN 13: 978-3-487-13258-7

Knjiga muzikologinje Albe Scotti proširena je verzija njezine doktorske disertacije obranjene na Filozofskom fakultetu Erlangen-Nürnberg 2002. godine (mentor rada prof. dr. Andreas Haug). Nastala je u okviru dokorskog kolegija 516 »Kulturni transfer u europskom srednjovjekovlju« — međunarodnom projektu kojeg je u okviru istog fakulteta inicirao i podupirao DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft).

U žarištu ove studije je istraživanje do danas neistraženih tropa responzorija koji se pjevaju tijekom oficija, a koji su prisutni u tridesetak sačuvanih liturgijsko-glazbenih kodeksa patrijarhije Akvileja: antifonarijima, brevijarima, procesionalima, gradualima i jednom ordinariju. Tradicija je to napjeva za čiji je nastanak karakteristična intenzivna kulturna i repertoarna razmjena s drugim europskim tradicijama. Autorica na primjeru različitih melodijskih varijanti i notnih zapisa ovog korpusa specifičnog liturgijskog repertoara nije rekonstruirala samo njegovu povijest, već i »postaje« njegove predaje, a poglavito slojeve i puteve koji osvjetljaju njegov »kulturni transfer«.

Fenomen kulturnog transfera je u suvremenom medievističkom istraživanju svojevrsna nova ideja, jer omogućuje da se nâlazi (glazbeno)-filološke metode interpretiraju iz dviju sasvim novih perspektivâ: iz perspektive »polazne kulture« (»Ausgangskultur«) i tzv. »ciljne kulture« (»Zielkultur«, str. 9-12). Na taj način u znanstvenoj obradi repertoara liturgijskih napjeva gregorijanskog korala, odnosno »cantilene romana«, prestaje biti važnom tema uzajamnih *utjecaja* pojedinih regija, a središtem istraživanja postaje proces analize *puteva predaje*, promjena i varijanti koje u tom procesu srednjovjekovni napjevi doživljuju, uz obveznu identifikaciju glavnih protagonista — prenositelja napjeva.

Studija se sastoji od Uvoda (str. 1-12), pet centralnih poglavlja (str. 17-257), Zaključka (str. 257-264), popisa izvora, bibliografije, registra citiranih napjeva, te 77 stranica dodatka koji sadrži »sinoptičke« transkripcije. U tim transkripcijama autorica pregledno donosi komparaciju akvilejskih varijanti napjeva (razlikujući centre Akvileja i Cividale) sa srodnim europskim, poglavito istočnofranačkim i zapadnofranačkim.

Nakon uvodnog poglavlja, u kojemu je predstavljeno stanje istraživanja i metodološke pretpostavke u svjetlu koncepta kulturnog transfera glazbenih repertoara, Alba Scotti prvo poglavlje rada »Das Responsorium und seine mittelalterlichen Erweiterungen« (str. 17-40) posvećuje povijesti i značenju pojma responzorij u repertoaru gregorijanskih napjeva. Pri tom je zaseban diskurs posvetila prvom i najvažnijem srednjovjekovnom dokumentu koji se bavi pojmom responzorij — spisu *Liber de ordine antiphonarii* Amalariusa iz Metza (str. 24-39). Riječ je o tekstu koji predstavlja zapravo najstariji dokument o melodijskim tropima u okviru responzorija časoslova. Ovaj tekst autorica analizira i interpretira u novom svjetlu i to s detaljima koji su u dosadašnjim tumačenjima ovog poglavlja ostali nepoznatima: već je, naime, (kako iščitava Scotti) Amalarius opisao melodijsku strukturu responzorija i poglavito njegovih pet melizama, a ne triju, kako je u dosadašnjim istraživanjima interpretirano (str. 34).

Drugo poglavlje rada (»Das Patriarchat von Aquileia«, str. 40-112) bavi se poviješću patrijarhije Akvileja s osobitim akcentom na liturgijsko glazbene knjige tj. izvore za proučavanje glazbe akvilejskog obreda. Pri tom autorica predstavlja sve povijesne, poglavito srednjovjekovne inventare rukopisa. Iz tog segmenta istraživanja postaje jasan odnos sadržaja danas izgubljenih i relativno nevelikog broja do danas sačuvanih rukopisa. Nakon analize povijesnih inventara, slijedi prikaz suvremenog stanja sačuvanosti izvora i detaljna kataloška obrada svakog pojedinog sačuvanog kodeksa (str. 62-75) Akvileje i Cividalea.

Kraj je drugog poglavlja u znaku prikaza repertoara responzorij tropa koji završava glazbenim katalogom svih proza (proza je tekstiranje već postojećih melizama u napjevu, op. a., str. 75-80), i to na način da komparativnu transkripciju u suvremeno notno pismo slijedi popis svih izvora drugih europskih regija (istočno i zapadnofranačkih, talijanskih, engleskih itd.) koji sadrže identični napjev.

Treće poglavlje (»Die älteste Schicht des Repertoires und der Textierungen von Melismen. Die Tropen der weihnachtlichen Matutin im Responsorium *Descendit de celis*«, str. 112-183) je posvećeno repertoaru tropa za responzorij *matutina* božićnog vremena. Naime, ovi tropi predstavljaju primjere različitih načina proširenja osnovnog napjeva, kao i različite slojeve utjecaja, poglavito onih iz liturgijskih tradicija »s onu stranu Alpa« na repertoar napjeva akvilejskog patrijarhata. Autorica fenomen »transalpinskog« kulturnog transfera prati na temelju zapisa tropa iz datacijom i provenijencijom različitih akvilejskih antifonarija, kao i *Liber ordinarius* iz Cividalea, a u komparaciji (s kritičkim aparatom tekstovnih i melodijskih razlika) sa zapadno i istočnofranačkim napjevima. Upravo je ovo poglavlje središnje

analitičko poglavlje knjige. Ono je uzorno u aktualnim metodama pristupa obradbi srednjovjekovnih gregorijanskih repertoara.

Četvrto poglavlje (»Eine neue Phase in der Geschichte der Responsoriums-tropen: Melismen und Texte in Versform«, str. 194-232) bavi se analizom »unicum« napjeva iz akvilejskog korpusa napjeva tropa responzorija. Naime, pod rubrikom »prosa ili trophus« u kodeksima Cividalea i Akvileje susreću se napjevi koji obilježuju dvije faze povijesti ovog žanra: s jedne strane susrećemo napjeve tropa koji su nastali tekstiranjem sačuvanih melizama i, s druge strane, napjeve za koje ne možemo utvrditi je li riječ o tekstiranom melizmu koji je danas izgubljen (str. 194).

Peto je poglavlje rada (»Aspekte der lokalen Rezeption und Rekontextualisierung«, str. 232-257) posvećeno fenomenu tzv. »jednostavnog višeglasja« iz akvilejskih kodeksa (poglavito onih porijeklom iz Cividalea), koje je produkt suživota »usmene i pismene tradicije«. Riječ je o skupini od trideset napjeva koje autorica analizira s aspekta gradbe polifonog stavka, intervalskih odnosa unutar napjeva i načina kodifikacije tj. neumatskih zapisa napjeva, te modaliteta njihove interpretacije (str. 250-257).

Knjiga završava poglavljem pod naslovom »Završna bilanca istraživanja«, svojevrsnim sažetkom u prethodnim poglavljima iznesenih rezultata.

Studija Albe Scotti uzoran je primjer rezultata rada erlangenske škole glazbene medievistike, iznimno suvremen u metodama pristupa repertoarno povijesnom studiju recepcije jednog dijela srednjovjekovnog glazbenog repertoara *cantilene romana*. Temelji se na autoričinom znalačkom vladanju stručnom literaturom (citiranoj do 2002. god.) i akribičnoj analizi svih detalja pojedinih responzorij tropa promatranih u širem kontekstu srodnih izvora drugih europskih regija. Na taj je način kroz povijest predaje jednog specifičnog liturgijskog glazbenog žanra ispisala zapravo opsežni kulturološko-glazbeni kompendij uzajamnih srodnosti i veza, višeslojnosti i spona glazbenih kultura geografski bliskih i udaljenih regija srednjovjekovne Europe: zapadnog franačkog carstva, Akvileje i istočnofranačkih centara.

Hana BREKO KUSTURA
brekoh@hazu.hr

Dalibor Davidović: *Identität und Musik. Zwischen Kritik und Technik*, Mille Tre Verlag Robert Schächter Wien, Wien 2006, 272 str., ISBN 3-900198-09-8

Prije samo desetak godina knjiga koja u prvoj rečenici usredotočuje svoju pozornost na pitanje spoznajnoteorijskih obrata, na problematiku »znanstvene revolucije«, vjerojatno bi odmah čitatelja ili definitivno odbila ili bi ga pak privukla i prisilila da je pročita. Danas, nakon iskustva sa kulturološkim »boomom« i uz

New musicology (a upravo su oni u središtu Davidovićeve rasprave), ovakva nas tematika — koja je od bitne važnosti za muzikologiju kao disciplinu a ujedno je marginalna za njezinu praksu — navodi i prisiljava na jedno i drugo: poziva nas na čitanje i ujedno smo pri gotovo svakoj tematskoj cjelini prinuđeni odložiti knjigu i odvojiti vrijeme za povezivanje prikazanih predodžbi. Davidović sjajno uspijeva izvesti tu spoznajnoteorijsku »terapiju« — on naime povezuje elementarna, temeljna pitanja struke kojima se misao rjeđe posvećuje, sa aktualnim, praktičnim i pragmatičnim primjerima iz muzikološke svakodnevnice otprilike posljednjih dvaju desetljeća.

Tekst je raspoređen u pet poglavlja, a uokviruju ih uvod i zaključak: *Prolog: o pitanju kritičkog znanja o glazbenom*, 1. *Identitet i glazba: o artikulaciji odnosa*, 2. *Previše, nikada dovoljno: »lokalizirano« kao kritičko*, 3. *O dvjema kulturama slušanja*, 4. *Figure zaključivanja*, 5. *Čisto i mješovito*, *Epilog: Tehnike kritike i »preispitivanje tehnike«*.¹ U trima poglavljima rasprave nalazimo analizu gledišta različitih autora (u prvom, drugom i u Epilogu), dok su ostala tri usredotočena na djela odabranih, ključnih novomuzikoloških autora (u trećem poglavlju autor polazi od djela Rose Rosengard Subotnik, u četvrtom analizira djelo Susan McClary, a u petom Lawrenca Kramera). Valja dodati da odabrani autori nisu dramaturškom zamisli uključeni u cjelinu prije svega zato da bi se prikazale autorske tehnike obrazlaganja samo njima svojstvenih tematskih dispozitiva ili »mreža razumijevanja« u foucaultovskom smislu specifičnih povijesnih pojava, kao što je to nedavno učinio naprimjer Giles Hooper u *The Discourse of Musicology* s T. W. Adornom i L. Kramerom; Davidović ističe tri autora *New musicology* koji danas privlače najveću pozornost stoga što želi prenijeti analizu identiteta u drugi kontekst, na razinu njihovog, autorskog, *osobnog* suočavanja s pitanjima identiteta.

U toku cijelog izlaganja u knjizi su zavidnom konciznošću formulirani i virtuosno isprepletani ishodi i zaključci Davidovićeve analize tehnika pisanja o identitetu glazbenog iz pera glavnih aktera *New* (i critical, cultural) *musicology*, zajedno s nizom postraničnih referencija, posebice s područja etnomuzikologije, filozofije i teorije znanosti. Uz potrebno uopćavanje moguće je reći da knjiga tematizira uvjerenje Karla Poppera² o metafizičkoj, iracionalnoj (»pragmatičnoj«) osnovi shvaćanja svijeta razumom: sadržaj je knjige jasno ograničen na pitanje uloge *tehnika* prikazivanja ili *medija* kodificiranja identiteta glazbe kod autora *New musicology*. S obzirom na to da se pri definiranju identiteta ne radi »samo o stvarima formalne logike, nego je to više pitanje diobe moći« (»bloß um Sachverhalte der formalen Logik, sondern eher um eine Frage der Machtverteilung«, /str. 15/)

¹ Prolog: Zum Problem des kritischen Wissens vom Musikalischen; Kapitel 1: Identität und Musik: Zur Artikulation eines Bezuges; Kapitel 2: Zuviel, nie genug: Das »Lokalisierte« als das Kritische; Kapitel 3: Von zwei Kulturen des Hörens; Kapitel 4: Figuren des Abschlusses; Kapitel 5: Das Reine und das Gemischte; Epilog: Techniken der Kritik und die »Frage nach der Technik«.

² U knjizi nema neposrednog upućivanja na tog utjecajnog filozofa znanosti te je i prisjećanje mišljeno samo kao samovoljna povijesna referencija, koja i pored toga što je sadržajno utemeljiva nije neposredno povezana s Davidovićevom studijom.

razumljivo je što se autor oslanja na Foucaultovu tehniku kojom diskurzivna polja ili diskurse — niz iskaza/izričaja (Aussagen) o određenoj tematici — postavlja u suodnos. Autor pri tome ostavlja svoju optiku u »lebdećem« stanju, u sferi nekakve »arheologije znanja«, koja omogućava komparativno motrenje gledišta. Uspostavlja »određene operacije sabiranja koje ujedno djeluju i kao raspršivanje« (»bestimmten Operationen des Zusammenbringens, die zugleich als eine Verstreuung wirken«, /str. 19/). Autor dakle *New musicology* shvaća kao »mnoštvo iskaza« /str. 29/, koje niže u oblička i kombinacije u kojima se pokazuju i očituju njihove različite vrijednosti.

Davidovićev zadatak nije bio lak: obuhvatiti i analitički pročešljati znakoviti niz tematskih žarišta (kao što su: autonomija, autentičnost, formalizam, pozitivizam, tradicionalizam i sl.), koja su u središtu interesa i od središnjeg značenja za *New musicology*. Nakon uvodnog »povijesnog« pregleda shvaćanja glazbenog (prvi dio prvog poglavlja), autor je — polazeći od analize programske definicije Guida Adlera (Umfang und Ziele der Musikwissenschaft) — položaj *New musicology* u muzikologiji zacrtao ovako: »S jedne se strane obećava bezuvjetno znanje o glazbi (u službi 'napretka čovječanstva'), a s druge se pretpostavlja induktivna — a time i pluraliziranju pozicija pogodujuća — epistemologija. Unutar tako definiranih pravila muzikologijskog diskursa nastala su dva tipa znanja: ono koje zahtijeva bezuvjetno uvažavanje i drugo koje je u 'kritičkom' odnosu prema bezuvjetnosti prvoga. Iz tog kuta gledanja NM čini se jednim kritičkim diskursom među ostalima.« (»Es wird einerseits ein bedingungsloses Wissen über Musik (im Dienst des 'Fortschritt der Menschheit') versprochen, andererseits wird eine induktive — und damit auch die Pluralisierung der Positionen begünstigende — Epistemologie vorausgesetzt. Innerhalb der so definierten Diskursregeln der Musikwissenschaft sind zwei Typen des Wissens entstanden: Dasjenige, welches eine bedingungslose Geltung beansprucht, und das andere, das der Bedingungslosigkeit des ersten 'kritisch' gegenübersteht. So gesehen, erscheint NM als ein kritischer Diskurs unter anderen.« /str. 61/)

Upozoravajući da je *New musicology* »polje, čije je granice teško zacrtati« (»ein Feld, dessen Grenzen schwer zu erfassen sind« /str. 61/), autor u nastavku sastavlja nizove poteza spoznajnih okosnica *New musicology* uz vođenje računa o crvenoj niti u kojoj se isprepleću dvije spoznajne pozicije: na jednoj su strani pitanja *kriticizma* i njegovih *partikularija*, koje pokreću različito zacrtani diskursi, a na drugoj s prvom povezana kritika *univerzalnosti* identiteta kod autora *New musicology*. Veze koje se uspostavljaju u »razvijajućim se varijacijama« novog/drukčijeg osvjetljavanja pozicija i domena građenja, tvorbe identiteta bivaju vidljivima naročito u dvjema »bumerang« tematskim cjelinama koje se više puta pojavljuju. Radi se o četiri pododjeljka naslovljena *Teškoće s filozofijom povijesti* (Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie; u poglavljima 2-5) i *Teškoće s »univerzalnim«* (Schwierigkeiten mit dem »Universalen«; u poglavljima 3 i 4). U tim temeljnim diskusijama *New musicology*, ovdje datim u svojevrsnim »nastavcima«, Davidović kroz odabrane tekstove osvjetljava univerzalnost koncepta muzikologije i validnost muzikoloških

iskaza, »posthistorično« stanje, akademsku vrijednost, homologije historiografije, perspektivizam i pitanja *moći* (valjanosti, punovrijednosti), te niz podrobnosti koje se odnose na pojedine autore i njihove poglede. Bilo bi besmisleno bilo što izdvojiti i ovdje podrobnije prikazati, a da pri tome ne načinimo urez u profinjenu logiku povezivanja različitih poimanja razumijevanja glazbenog, koja nema druge svrhe do traženja uporišnih točaka pojedinih diskursa, i »ocrtati odatle proizlazeće relacije među njima« (»daraus resultierende Relationen zwischen diesen Diskursen nachzuzeichnen« /str. 21/).

Za Davidovićevu se knjigu može kazati da domišljenošću kojom sučeljuje razlike, heterogenosti *New musicology*, kojom razotkriva nekonzistentnosti i naznake tematskih nizova kroz novo/drukčije osvjetljavanje zapravo slijedi namjeru: »pripomoći heterogenom da se ne sakrije, da ne bude prešućeno« (»dem Heterogenen zu helfen, sich nicht zu verbergen« /str. 255/). Upravo taj korak u stranu od tako karakterističnih zauzimanja pozicija *za* i *protiv*, kojima je bila obilježena *New musicology* u svojoj »junačkoj« fazi na prijelazu u devedesete godine 20. stoljeća, postavlja Davidovićevo djelo uz bok i ujedno iznad prosvjetiteljskih kritičkih analiza suvremene muzikologije, kakva su recimo *Decentering music. A Critique of Contemporary Musical research* (Korsyn) ili *The Discourse of Musicology* (Hooper). Temeljitom analizom diskusijskih tehnika koje su obilježile struku na prijelazu u novo tisućljeće, knjiga *Identität und Musik. Zwischen Kritik und Technik* razotkriva mehanizme koji se nalaze u temeljima diskusije o identitetu, ne samo u raspravama *New musicology*, nego u muzikologiji kao humanističkoj disciplini koja je znanost o »umjetnosti« i ujedno spoznajna »tehnika«, »tehnika« definiranja, interpretacije, ukratko identificiranja. Upravo time što preko *New musicology* upozorava na »tehniku« tvorbe, građenja identiteta, Davidović nudi vrijedne uvide ne samo u obrađivanu materiju, nego dodiruje i one »opasne« točke svih muzikoloških i s njima povezanih interdisciplinarnih diskursa na koje, čini se, posebice upućuje poetična oštrica u zaključku knjige (citirajući znamenitu Hölderlinovu himnu *Patmos* koji je, kažu, bio drag i Heideggeru): »Ali na mjestu opasnosti raste i izbavljajuće« (»Wo aber Gefahr ist, wächst Das Rettende auch.« /str. 254/)

Leon STEFANIJA

Ljubljana

(sa slovenskog prevela Marija Bergamo)

Federico Celestini: *Die Unordnung der Dinge: Die musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885 — 1914), Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, sv. 56, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2006, 294 str., ISBN 978-3-515-08712-4

Filozofski fakultet Sveučilišta Karl-Franzens u Grazu pokrenuo je 1994. istraživački projekt *Moderne — Wien und Zentraleuropa um 1900* (Moderna — Beč i

centralna Europa oko 1900.), kojim su mnogobrojni, većinom matični znanstvenici temeljito pristupili ovom, za prostor austrijske kulture i tradicije ključnom, ali i tipičnom istraživačkom sadržaju. U navedenom razdoblju pokrenut je niz iscrpnih mnogolikih kvazi-monodisciplinarnih istraživanja s područja filozofije, povijesti, literature, povijesti umjetnosti, muzikologije i sociologije. Stimulirani su i specifični programi izrazito širokog luka, što se ogleda i u njihovim nazivima poput *Ästhetik und Moderne*, *Kultur und Gesellschaft*, *Kulturtransfer*, *Identität* i dr., a sve to je popraćeno serijom izrazito dobro koncipiranih zbornika *Studien zur Moderne* te newsletterom *MODERNE*.

Zainteresirane discipline i pokrenuti projekti unificirano promatraju modernu kao društveno-kulturno-povijesni fenomen s pulsirajućim procesima i refleksima koji možda mogu objasniti tako izrazito pomodan, ali i polemičan pojam sveprisutne postmoderne. Postavljene paradigme sugeriraju nove pozicije promatranja i dovode do drugačijih ramišljanja o fenomenu. Također, zanimljivo je i protezanje na lokalitet centralne Europe koje implicira nacionalno-političku osjetljivost, kulturnu i ekonomsku mrežu utjecaja te razmjena, s naravno samoobnavljajućim i samo-iscrpljujućim središtem — Bečom. Za istraživače srodnih (ne austrijskih/nebečkih) pojava navedene publikacije su više nego komparativno korisne, no svakako im treba pristupiti s obvezujućim oprezom i kritičkim odmakom.

Na tom tragu je i knjiga Federica Celestini, ujedno i njegov habilitacijski rad, nastala i kao dio navedenog istraživačkog prostora austrijskog sveučilišta. Kako bi čitatelju omogućio nesmetani prolaz kroz sve dimenzije grotesknog, uvodni dio knjige koncizno donosi temeljit pregled problematike. Dosadašnja istraživanja većinom su se bavila motivom grotesknog u likovnim umjetnostima, pa je stoga i definiranje, odnosno kategoriziranje pojma, većinom vođeno i ograničeno vizualnim medijima te njihovim recepcijskim i značenjskim funkcijama.

No, prepoznajući važnost groteske za glazbu bečke moderne, Celestini je koristi kao ishodište drugačijeg pristupa iščitavanju partitura i njihovog tumačenja. Iznimno dobro prati razvoj kategorije i oblika grotesknog u svim fazama, od dionizijskog satira, preko animalnih stvorenja gotike, te njihovih mitološko-bajkovitih preoblikovanja romantiziranog 19. stoljeća, pa sve do ekspresionističkog autizma Druge bečke škole. Pogotovo zanimljivo je iščitavati međusobne utjecaje, preoblikovanja i višestrukih razumijevanja motiva groteske, a što prati i koncepcija knjige. Gusto isprepletena poglavlja, logički te stoga i jednostavno razumljivo, vode kroz temelje austrijsko-njemačke glazbene tradicije 20. stoljeća, od Gustava Mahlera sve do Druge bečke škole, ali i kroz brojne eksurse, izvan specifično glazbenih razmatranja.

Kroz paradigmatičke partiture svih devet simfonija Gustava Mahlera Celestini pokazuje osobnu skladateljevu znatiželju i inspiriranost trivijalnim, apсурdnim, morbidnim i grotesknim, ali i recepciju vlastitog opusa, literature 19. stoljeća (E. T. A. Hoffmann, J. Paul, *Des Knaben Wunderhorn*), ničeanske poetike i filozofije (dionizijska umjetnost), razumijevanje freudovskog obrata i dr. Analitički ispravno primjećuje odrednice grotesknog unutar samog materijala i strukture partitura, te

ih uspoređuje s Berliozovom *Fantastičnom simfonijom*. Groteskno, koje se pojavljuje kao povezanost duboke tragike i površne lake zabave, a predstavlja duboku psihičku dimenziju, ne ostaje samo unutar intimnog stvaralačkog procesa, već se ostvaruje na samoj površini oblikovanja glazbene materije. Groteska postaje glazbenostilsko obilježje, materijalna umjetnička vrijednost, a ipak ujedno i komentar društvene situacije, iskaz pojedinca-skladatelja naspram svih očekivanja vremena u kojem se on nalazi. Tako osnovni pojam — groteska postaje poligon i uporište za problematiziranje svih ostalih karakteristika (glazbene) moderne, a što se može iščitati i u samim skladbama.

Neizostavni dio glazbene moderne — Arnold Schönberg, Anton Webern i Alban Berg — nije preskočen niti u Celestinijevoj knjizi. Čitava estetika ekspresionizma i skladateljsko-tehnička poetika slobodnog atonaliteta predstavljene su kao pravilan i logičan nastavak dotadašnje tradicije koja groteskno koristi kao detaljno promišljen i isprofiliran stav kulturnokritičke relevantnosti što se kod velikog trija još više intenzivira. Destabilizacija, ne samo glazbenih, formi i simbola tradicije kroz neposrednost grotesknog zvuka kod Druge bečke škole, stoga je morala dovesti do skladateljske i recepcijske dramatičnosti i radikalnosti, a što simbolizira lik Pierrota Lunairea, s kojim Celestini i završava svoju raspravu.

Celestinijev rad svakako je koristan i sveobuhvatan doprinos boljem razumijevanju problematike glazbene moderne, glazbe u razdoblju prijelaza, lomljenja, stoga i neprihvatanja i neshvaćanja. Također, mora se primijetiti i još jednom naglasiti da je projekt *Moderne — Wien und Zentraleuropa um 1900* pokazao dobru suradnju različitih disciplina te omogućio uspješno prelaženje granica »čiste« muzikologije, što ponekad i nije toliko loše.

Nina ČALOPEK
Zagreb
ninacha@vip.hr

Matjaž Barbo: *Izbrana poglavja iz estetike glasbe*, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani — Oddelek za muzikologijo, Ljubljana 2007, 117 str., ISBN-10 961-237-186-5 + ISBN-13 978-961-237-186-9

Ovaj je »udžbenik za estetiku glazbe« koncipiran posve drugačije nego što sugerira njegov naslov: Nije riječ ni o kakvoj »tematizaciji po poglavljima« u koja se eventualno uvrstavaju određeni kanonski tekstovi što ih se onda komentira i razrađuje. »Izabrana poglavja« zapravo su skoro **sve** »teme« iz estetike glazbe, dakako ako estetiku shvaćamo unutar (posve prihvatljivih) odrednica što ih ovdje postavlja autor. Vrlo su tu bitna dva uvodna poglavlja (»Predgovor«, str. 5 i dalje, i »Definiranje pojma estetike glazbe«, str. 7 i dalje) iza kojih onda slijedi glavni dio

udžbenika, »Povijesni pregled glazbeno-estetičke misli« (str. 17 i dalje), iza njega pak »Izabrana literatura« (str. 111 i dalje; greškom nije unesena u sadržaj na str. 3!) i »Kazalo imena« (str. 113 i dalje).

Temeljne estetičke probleme Barbo otvara već u »Predgovoru«, kada spominje pisanje o glazbi općenito, a posebice o lijepome u glazbi, pa upozorava na dvije mogućnosti izbjegavanja situacije u kojoj nam »određenje lijepoga stalno izmiče kroz prste čim malo čvršće stisnemo šaku da bismo ga ulovili«: »Jedna je mogućnost, koja se podudara s estetikom izvornosti duha novovjekovlja, izricanje jednokratnoga, inovativnoga pogleda koji nema izvora, a kojemu je alibi nedvojbeno već sama jednokratnost poimanja lijepoga i glazbe, odnosno umjetnosti koja se, kao i fenomeni individualnoga, neponovljivoga, jednokratnoga, upravo i uspostavlja u novovjekovlju. Druga je mogućnost jednostavno nizanje različitih motrišta s nadom da će se u mnoštvu različitih pa i suprotnih pogleda ukazati neki sveobuhvatni pogled koji je u stanju najcjelovitije obuhvatiti istinu (ili istine) o ljepoti glazbe.« (str. 5) Budući da sebe drži muzikologom »koji fenomene nastoji provjeriti u njihovoj povijesnoj perspektivi« (str. 5), Barbo se zapravo načelno odlučuje za ovu drugu mogućnost koja također potvrđuje i onaj poznati Dahlhausov stav da je »sustav estetike njezina povijest: povijest u kojoj se prožimaju misli i iskustva heterogenoga podrijetla«.¹

U narednome poglavlju, u kojemu se načelno najprije definira estetika glazbe kao »znanost o lijepome u glazbi« (str. 7), Barbo ne izbjegava škakljivo pitanje, na koje bi estetika glazbe svakako morala odgovoriti, o tome što je uopće glazba. Upozorava na problem ograničenja današnjega poimanja glazbe na koji se inače u nekim suvremenim diskurzima reagira tako da se pojam rabi u množini (»glazbe« umjesto »glazba« — to, doduše, Barbo ne čini ali je njegovoj argumentaciji implicitno!). Zaključak je ovaj: Glazbu zacijelo definira naš odnos prema njoj, koji se, međutim, mijenja od trenutka do trenutka, tako je definiranje glazbe zapravo povezano s našim poimanjem onoga što može biti (ili ne biti) glazba. Kritizirajući uvjetovanost glazbe pojmom djela, autor upozorava na one glazbe koje se uz djelo ne vezuju, npr. na razne glazbe koje su predmet etnomuzikologije, na glazbe koje proizlaze iz improvizacijske prakse, na glazbe koje se u 20. stoljeću vezuju uz tzv. otvorenu formu itd. (str. 7). Budući da se svako poimanje glazbe može (čak i mora!) sročiti kao estetički iskaz, Barbo s pravom drži da glazbu zapravo mora definirati njezina estetika (str. 8). Polemizirajući zatim s Dahlhausovim stavom da pri definiciji glazbe moramo razmišljati o notacijskome zapisu i o jeziku na kojemu se sami sa sobom i s drugima o njoj sporazumijevamo, Barbo relativizira funkciju zapisa jer se glazba svakako zbiva u »komunikacijskome trokutu između skladatelja, izvođača i slušaoca«, pa je zato određena svojom »produkcijom, reprodukcijom i recepcijom«, među ostalim i zato što se u tome trokutu konstituira i značenje glazbe koje inicira njezino razumijevanje, a i značenje i razumijevanje su posljedica složenih odnosa

¹ Carl DAHLHAUS: *Musikästhetik*, Musikverlag Hans Gerig, Köln 1967, 10.

koji su također predmet i sadržaj estetike (str. 8-9). Naredni se Barbov zaključak čini naročito korisnim, jer ga se može shvatiti kao neku vrstu naputka za način uporabe ovoga njegovog udžbenika:

»Razumljivo je da zato ne možemo dobiti jednoznačne odgovore na pitanja što glazba jest a što nije, kakav je njezin položaj u čovjekovu životu, koja su temeljna načela interpretacije glazbe, kakav je njezin pravi odnos prema drugim umjetnostima, a pogotovo ne koji mehanizmi određuju njezinu estetsku vrijednost. Dakle, mislim da se unaprijed moramo odreći svake valjanosti naših odgovora na ta pitanja ma da je riječ o temeljnim glazbeno-estetičkim pitanjima. Naprotiv, držim da bismo kao glavno metodološko načelo morali prihvatiti stalnu sumnju, problematiziranje, potpuno provokativno preispitivanje samo po sebi razumljivih iskaza o glazbi [...] I na samome se početku moramo zadovoljiti s gorkim uvjerenjem da se nikada nećemo približiti konačnome odgovoru na središnja estetička pitanja i da je svaki naš takav pokušaj ograničen, uvjetovan našim motrištem, pa je zato zapravo pogrešan unatoč tomu što nas glazbeno-estetička tradicija uvjerava kako ti odgovori ipak postoje.« (str. 9)

U nastavku Barbo raspravlja o granicama estetike glazbe pa ih dijeli na 1) onu granicu koja razlikuje »opću filozofiju umjetnosti od filozofije estetskoga iskustva fenomena«, 2) na onu koja uspostavlja »razlike između estetike glazbe i estetike (estetika) drugih umjetnosti«, 3) na onu koja uočava razlike »između estetike glazbe i drugih disciplina čiji je predmet glazba« i — konačno — 4) na »vremensku granicu koja razdvaja estetiku glazbe od predestetičkih filozofijskih iskaza o glazbi« (str. 9). U nastavku će Barbo problematizirati svaku od ovih granica, no naročito nam se aktualnom čini rasprava o četvrtome razgraničenju, tj. o vremenskoj granici između estetičkih i predestetičkih iskaza (poglavlje: »Povijesno opredjeljenje estetike glazbe«, str. 13 i dalje). Tu se Barbo poziva na recentne zahtjeve Lydie Goehr da se estetika isključi iz svakoga filozofijskoga mišljenja o glazbi **prije** Alexandera Baumgartena (tj. prije otprilike 1750.), pa on kao posljedicu tih zahtjeva navodi krajnje provokativnu činjenicu da se u najnovijemu izdanju *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* s natuknice »Aesthetics« upućuje na »Philosophy of Music« gdje je onda treće poglavlje naslovljeno »Aesthetics, 1750-2000« (str. 13).

Ova će uvodna razmatranja autor zaključiti stavom koji posve jasno otkriva koncepciju i smjeranu funkciju ove njegove knjige:

»Povijesno sveobuhvatni pojam glazbene estetike, odnosno filozofije glazbe mora uzimati u obzir sadržaj svoje bogate tradicije i različitih naglasaka koje posjeduje filozofijska misao o glazbi i o glazbeno lijepom. Njezino definiranje ne može biti jednoznačno: Estetika, dakle, znači razlaganje glazbenih struktura s obzirom na teoriju lijepoga; ponekad je teorija osjetilne spoznaje, svojstvene lijepomu u umjetnosti; a ujedno je i refleksija funkcija glazbe u vezi sa životom (u tradiciji nauka o etosu i afektima) te u odnosu spram retorike i poetike. Predmet glazbene estetike je glazba u kontekstu filozofijskih teorija lijepoga u umjetnosti, osjetilne spoznaje i povijesnoga razumijevanja.« (str. 16)

U nastavku se građa izlaže kronološki, tj. najprije bez izrazitoga tematiziranja i problematiziranja (npr.: »Antika«: »Mit«, »Predsokratovci«, »Platon«, »Aristotel«, »Kasna antika« — str. 17 i dalje; »Rano kršćanstvo«: »Augustin«, »Boetije« — str. 27 i dalje; »Karolinško razdoblje« — str. 37 i dalje; »Ulazak glazbene prakse u teoriju« — str. 41 i dalje; »Askeza i živopisnost« — str. 43 i dalje²; »Ars antiqua, Ars nova« — str. 43 i dalje; »Humanizam i renesansa« — str. 47 i dalje; »Reformacijska misao o glazbi« — str. 53 i dalje; »Barok i prosvjetiteljstvo« — str. 55 i dalje), i to sve do mjesta dok se ne počinje slutiti autonomizacija estetike, tj. **jasno odvajanje estetičke od predestetičke misli o glazbi**. Rekao bih da je to upravo poglavlje »Glazbena poetika kao filozofija glazbe« (str. 64 i dalje) iza kojega slijede redom poglavlja koja ni po sadržaju (a, naravno, ni po naslovu!) više nisu razdoblja nego posve određeni estetički problemi, dakako, opet izneseni i elaborirani u kronološkome slijedu: »Estetika lijepih umjetnosti i pitanje imitiranja« (str. 67 i dalje), »Estetika kao samostalna disciplina« (str. 70 i dalje), »Rani romantizam« (str. 74 i dalje), »Njemački idealizam i njemu suprotne tendencije« (str. 79 i dalje), »Apsolutna glazba i stapanje umjetnosti« (str. 82 i dalje), »Estetika programne glazbe« (str. 85 i dalje), »Psihološka estetika« (str. 89), »Kritička teorija« (str. 90. i dalje), »Fenomenologija« (str. 92 i dalje), »Hermeneutika« (str. 96), »Objektivnost protiv ekspresije« (str. 101 i dalje), »Analiza kao estetika« (str. 106 i dalje) i »Individualiziranje glazbene poetike« (str. 109).

Iz rasporeda ovih poglavlja jasno se vidi koje su sve **teme** u ovoj knjizi »izabrana poglavlja«. Ne bih rekao da bi ih se dalo nadopunjavati u nedogled! S druge pak strane karakteristična kratkoća poglavlja proizlazi iz jednoobraznoga modela po kojemu Barbo obrađuje temu: U zasjenjenim okvirima su citati iz relevantnih izvora koji su ili argumenti za upravo izrečeno ili pak temelj za daljnje elaboracije. No nikada se te elaboracije neće preelokventno udaljavati od citata iz izvora u zasjenjenim okvirima.

Zbog ovakvoga jednoobraznoga modela Barbo se vjerojatno odlučio i za vrlo oskudnu literaturu u nastavku i to je jedina zamjerka koja bi se mogla uputiti ovome odličnom udžbeniku: Da je literatura opsežnija, moglo bi se na kraju svakoga poglavlja/teme uputiti na daljnje studiranje literature kroz samostalan rad. S ovako oskudnom literaturom to nažalost nije moguće!

Nikša GLIGO
nngligo@yahoo.com

² Naslov ovoga poglavlja zasigurno jasno ne ukazuje na njegov sadržaj: Riječ je o usporedbi između cistercijske askeze, npr. oko Ailreda iz Rievaulxa (1110.-1167.), i živopisne raskoši oko Huga de St. Victor (oko 1096.-1141.).

Miguel Mera and David Burnard (ur.): European Film Music, Hampshire and Burlington, Ashgate 2006, 206 str., ISBN 0-7546-3658-5

Prema količini informacija koju Amerikanci (odnosno SAD, odnosno Hollywood) nude o filmskoj glazbi (stručni i amaterski članci, knjige, CD-izdanja filmske glazbe itd.), neupućeni bi laik mogao zaključiti da je filmska glazba nastala u Americi. To, naravno, nije točno, ali je činjenica da joj američki znanstvenici i teoretičari pridaju daleko veću pozornost nego joj pridaju Europljani. Stoga su zbornici kao što je *Europska filmska glazba (European Film Music)*, koji su uredili Miguel Mera i David Burnard, rijetkost. Ovo je zbornik koji nastoji sustići Amerikance jer, za razliku od većine napisa koji se bave europskom filmskom glazbom, ne govori o jednom skladatelju ili jednom filmu, nego na jedno mjesto skuplja znanja o europskoj filmskoj glazbi. Radi se o zborniku koji okuplja članke različitih autora o filmskoj glazbi iz različitih dijelova Europe. Njemačka, Italija, Francuska, Grčka, Velika Britanija, Irska, Španjolska i Poljska zastupljene su u zborniku *European Film Music* barem s jednim člankom.

Brojnost europskih zemalja rezultirala je različitim skladateljskim pristupima, ali i različitim pristupima pisaca koji objašnjavaju njihovu glazbu. U uvodu, urednici David Bernard i Miguel Mera upozoravaju upravo na različitosti kao na specifičnost kojom se Europa razlikuje od Amerike. Osim toga, pokazat će članci, Europljani funkcije filmske glazbe shvaćaju posve drukčije od Amerikanaca. Unatoč ponekad potpuno različitim skladateljskim pristupima u različitim zemljama, čitanjem članaka moguće je uočiti neke sličnosti; mnogi skladatelji i redatelji vole u filmovima koristiti »modernu klasičnu« glazbu (na primjer, Carlos Saura i njegov skladatelj Luis de Pablo često su koristili *musique concrète*), neki upotrebljavaju *drone*-ove (grčka skladateljica Eleni Karaindrou i redatelj Theo Angelopoulos, britanski redatelj Andrew Kötting i skladatelj David Burnard). Ponekad glazba naizgled djeluje kao pasivni element filma, a pri tome se često iz nje mogu iščitati skrivena značenja (glazba španjolskog skladatelja Alberta Iglesiasa za filmove redatelja Pedra Almodóvara, glazba poljskog skladatelja Zbignewa Preisnera za filmove redatelja Krzysztofa Kieslowskog, glazba njemačke grupe »Popol Vuh« za redatelja Wenera Herzoga). U europskim se filmovima također uočava poseban odnos (drukčiji od američkog) prizorne i neprizorne glazbe, gdje se za prizornu glazbu često koriste folklorne melodije (irski filmovi, britanski filmovi) ili se koristi neki drugi tipično nacionalni element ili žanr (kao što je, na primjer, opereta u njemačkim filmovima) za utvrđivanje nacionalnog identiteta filma i filmske priče.

Članci otkrivaju skladateljske pristupe koje Amerikanci nikada ne bi koristili. Na primjer, filmska priča nije uvijek u središtu pozornosti, pa primarna funkcija glazbe nije da »slijedi« radnju (a još manje da doslovno ponavlja zbivanja na ekranu što su Amerikanci rado činili naročito u »zlatno doba« Hollywooda). Glazba je u europskom filmu nerijetko samostalna (»vodi svoj život«, nezavisno od pokazanog), ona se čak može distancirati od prizora i biti »ne-empatična« (taj pojam Michela Chiona iskoristili su Kathleen M. Vernon i Cliff Eisen u članku »Glazba u

suvremenom španjolskom filmu: Carlos Saura i Pedro Almodóvar«). Neki Europljani, za razliku od drugih, misle da filmovi ne trebaju koristiti povijesno korektnu glazbu. U članku »Šetnja vremenskom usklađenosti: glazba i prostor u francuskom tradicionalnom filmu« Phil Powrie objašnjava što znači »deteritorijalizacija«. »Deteritorijalizacija« proširuje vrijeme i prostor do mnogo šireg značenja pojma »realnog«.

U nekim esejima autori pogrešno pretpostavljaju da čitatelji znaju za filmove koji se analiziraju (tu pogrešku Amerikanac nikada ne bi učinio, jer američki pisci radije pretpostavljaju široku publiku kojoj sve treba objasniti »iz početka«, nego usko stručnu publiku koja »sve zna«). U kontekstu brojnih europskih razlika, koje ova knjiga na svaki način podržava, trebalo bi misliti na čitatelje koji nisu upoznati sa specifično nacionalnim filmskim nasljeđima. Opće informacije o filmovima naročito su nedostajale u člancima »Glazba kao satiričko sredstvo u Ealing komedijama« Kate Daubney i »'Ritam noći': ponovno uokvirivanje tišine, glazbe i muškosti u filmu *Beau Travail*« Heather Laing.

Ovi se nedostaci ne mogu pripisati članku »Sviranje na ekranu: filmske reprezentacije izvedba klasične glazbe i europski identitet«. U tom članku Janet K. Halfyard uspoređuje američki i europski odnos prema klasičnoj glazbi: u američkim filmovima klasična je glazba povezana s nečim »zlim« i »izopačenim«, dok su u europskom filmu izvođači klasične glazbe uvijek pozitivni, premda ih se ponekad prikazuje kao mistične i tajanstvene. Esej se temelji na usporedbi glazbe različitih filmova, a kao temelj usporedbe uzima bolje poznatu američku kulturu filmske glazbe. Zanimljivo, premda svi članci nastoje prikazati razliku europske filmske glazbe u odnosu prema američkoj, njihovi autori se često oslanjaju (citirajući) na knjigu američke autorice Claudie Gorbman *Unheard Melodies*.

U progresiji od općeg (povijesnog, kronološkog) prema pojedinačnom, koja je bila temeljna progresija »slaganja« članaka u cjelinu, posebno su zanimljivi bili članci koji su se bavili pojedinačnim stvaralaštvima — jednog autora (skladatelja ili redatelja), jednog filma ili jedne specifičnosti u vještini skladanja za europske filmove. To se posebno odnosi na eseje: »Seán Ó Riada i irska post-kolonijalna filmska glazba: *Mise Éire* Georgea Morrisona« koji je napisao David Cooper, »Anđeo u zraku: glazba grupe Popol Vuh i filmovi Wenera Herzoga« K. J. Donnellyja, »Modernizam i dan: funkcije glazbe u filmovima Thea Angelopoulosa« koji je napisao jedan od urednika, Miguel Mera, i »Preisner-Kieslowski: umjetnost sinergijskog podcjenjivanja u *Tri boje: Crveno*« Jona Paxmana.

Slijedeći put od općih problema do pojedinačnih filmova i filmskih glazbi, Miguel Mera i David Burnard započinju knjigu *Europska filmska glazba* s dva povijesno orijentirana članka: »*Per aspera ad astra* i natrag: filmska glazba u Njemačkoj od 1927. do 1945.« koji je napisao Reimar Volker, i »Glazba, ljudi i realnost: slučaj talijanskog neo-realizma« koji je napisao Richard Dyer. Prvi članak »otvara« knjigu provokativnom »tabu«-temom o filmskoj glazbi u Njemačkoj tijekom Drugog svjetskog rata. Članak zapravo pokazuje da se skladatelji nemaju čega stidjeti: svi su nastojali preživjeti tijekom turbulentnog i nesigurnog vremena

kojemu su se jedni prilagodili čineći kompromise, a drugi bježeći u — Hollywood. Time se indirektno govori i odakle potječe daleko popularnija američka filmska glazba: svi njezini slavni skladatelji iz »zlatnog doba« Hollywooda bili su — Europljani (najčešće Židovi) koji su za Drugog svjetskog rata bježali pred nacizmom.

Put knjige *Europska filmska glazba* vodi od prvog članka preko niza zanimljivih i poučnih članaka do posljednjeg. Zamišljen kao epilog, posljednji članak nije napisao neki teoretičar, već sam skladatelj — urednik David Burnard, koji u članku »Skladanje za *This Filthy Earth*« opisuje svoje iskustvo skladanja filmske glazbe — od dogovora s redateljem do krajnjeg rezultata.

Knjiga *Europska filmska glazba* nije mogla obuhvatiti sve posebnosti filmske glazbe u Europi. Urednici su toga bili svjesni, ali su bili svjesni i važnosti »prvih koraka«, pa su stoga istaknuli: »Nadamo se da će *Europska filmska glazba* biti polazna točka od koje bi u budućnosti mogla početi mnoga istraživanja...«

Irena PAULUS

Zagreb